

Глава 11

АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

В ЭТОЙ ГЛАВЕ...

- ✧ *Основные эстетические категории*
- ✧ *Прекрасное и безобразное*
- ✧ *Возвышенное и низменное*
- ✧ *Героическое и антигероическое*
- ✧ *Трагическое и комическое*
- ✧ *Прозаическое и поэтическое*

ПРЕКРАСНОЕ И БЕЗОБРАЗНОЕ

Итак, мы уже отмечали, что в истории эстетического развития эстетических представлений и эстетического сознания человека, а не эстетики как философской науки, первым зафиксированным в письменных источниках эстетическим понятием было понятие красоты, которое с выходом на уровень научного познания превратилось в понятие (и первую же ведущую категорию эстетики) “прекрасное”, хотя понятие и категория “красота” дошли до нашего времени. В обыденном сознании современного человека красота также занимает ведущие позиции.

Эти понятия сходны и близки по составу, или структуре, по значимости в жизни людей, по месту, занимаемому в идеалах, надеждах, желаниях и стремлениях людей. Но когда дело доходит до чувственно-эмоциональных оценок и чувственной заразительности, говоря словами Л.Н. Толстого, тут пальма первенства и более высокого положения отдается прекрасному, а не красоте.

Красота — больше обыденное понятие, прекрасное — категория предельного совершенства и гармонии, почти сливающаяся с идеальными представлениями. Красота как бы заземлена, хотя она предстает, как духовное качество, прекрасное вознесено в духовные выси — почти до божественного состояния и статуса. И эти различия можно обнаружить в мифологии всех народов. Характерное практически для всех народов представление о прекрасном в предельно общей форме выразил Н.Г. Чернышевский: “Прекрасна такая жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям”. Хотя понятие о жизни у каждого народа свое, так же как понятие о красоте женщины и мужчины. Тем не менее у любого народа прекрасная женщина — это царица жизни, и человеческий идеал представляется всем народам в образе женщины-Матери. Вот поэтому эстетика и гадает, биологическое ли это представление у человека по происхождению, но социоприродное по наполнению содержанием?

Генетика в XX веке однозначно доказала, что представление о прекрасном, возникшее в процессе эволюционного развития человеческого мозга, в дальнейшем развитии стало фактором социоприродной предрасположенности индивидуальных стремлений, то есть основой возникновения духовного явления.

Вот эта биологическая предрасположенность в процессах социальной жизни и предстает перед человеком как хорошо организованное, упорядоченное, симметричное, пропорционально сложенное и... прекрасное явление. История становления эстетики и есть раскрытие последовательности смены представлений о прекрасном в первобытных социумах, в родовых и племенных общностях, в рабовладельческих обществах, затем в феодальных, буржуазных и всех

современных, пока неопределенных еще по характеру, но расслоненных по пластам культуры и искусства общества, по-разному определяющих и по-разному относящихся к прекрасному: от “раскованной спонтанной животного вида чувственности”, через божественные воплощения прекрасного до самой высокой духовной проявленности в высоком искусстве прекрасного, творимого человеком и для человека.

Естественно, что антиподом или диалектической противоположностью эстетической категории прекрасного выступает эстетическая же категория безобразного, как воплощение в объектах, предметах и явлениях дезорганизованности, хаотичности, асимметричности, диспропорциональности, аритмичности, несовершенства и дисгармоничности. Эстетической эта категория, во-первых, является потому, что перед человеком мир, он сам, результаты проявления его активности являются либо эстетическими, либо антиэстетическими, то есть обязательно оцениваемыми человеком по тем критериям, которые воплощены в системе эстетических ценностей любого социума: от семьи до общества и Всечеловечества. В эпоху Возрождения Марсилио Фичино и Леон Баттиста Альберти предпринимают первую попытку эстетического истолкования безобразного. Для Фичино безобразное представляет собой сопротивление материи, противоборствующей одухотворяющей деятельности идеальной, божественной красоты, а для Альберти она есть ошибка в творчестве, которую следует скрывать.

Мало того, во всех социумах также с древнейших времен наряду с представлениями о красоте и прекрасном, в том числе обязательно добром, формировались и вырабатывались под влиянием жизненных обстоятельств представления о безобразном как воплощении ужасного, отвратительного, мерзкого, обязательно выступавшего в облике и образе злой, жизнеопасной и смертельной силы. Для хотя бы какого-то противостояния этой силе и возникали первобытные магические, заклинательные и колдовские действия, а позднее создавались, творились мифы, в каждом из которых обязательно диалектически и не на

жизнь, а на смерть противоборствовали силы добра и зла, силы прекрасного и безобразного. Все это, видимо, начиналось еще на досознательном, чисто интуитивном уровне, но чувственная интуиция часто в то время предугадывала, предчувствовала то, что гораздо позже было представлено как научная истина или в народном представлении — как правда. Поэтому уже тогда осуществлялась и чувственная, а может быть, и умственная синестезия нравственного и эстетического, что гораздо позже слилось, или оформилось, в диалектическое единство добра и красоты, а с возникновением научного познания к ним прибавилась истина, превратив эту триаду в основу идеальных представлений о мире, о жизни и человеке, то есть в эстетический и художественный идеал человечества.

Само собой понятно, что безобразное — это вся совокупность в мире сил, противостоящих доброму и прекрасному, а затем ложь, обман, неистинность выступила “с открытым забралом” против истины, особенно колдовской; это магический, ритуальный, религиозный обман, выступающий под постоянно меняющимися разнообразными обличиями и идеологическими прикрытиями.

В мифологии абсолютно всех этносов мира безобразное, ужасное, мерзкое, страшное, отвратительное почти всегда пыталось рядиться в “одежды” доброго, сострадательного, мягкого и нередко сентиментального, дабы привлечь к себе внимание, прежде всего, темных, не развитых, не умеющих по-человечески чувствовать и мыслить людей, забитых ужасами и тяготами жизни, особенно страхом перед смертью. Ведь образы Медузы Горгоны, Циклопа, быка Минотавра, дьявола, черта, Бабы Яги, Кашея Бессмертного, леших, кикимор, всякого рода анчюток и прочей нечисти проявлялись в чувствах, сознании и оценивающей деятельности народов как антиэстетические явления, в основном, конечно, идеального, духовного порядка. Все это были сначала явления природного происхождения. Но позже перед людьми предстали ужасные, отвратительные, зловердные и смертельно опасные для жизни действия и явления самого человека, поэтому дьявол, черт, Мефистофель стали представляться в искусстве

в образе человеческом, отличающимися только злым, ужасным и страшным выражением лица, грубым голосом и ужасными поступками и движениями. Даже пластика, ритмика, жестикуляция, мимика, голосовые интонации с раннего периода становления и развития искусства и художественной деятельности выражались художниками в таком виде, чтобы представить осязательно и зримо безобразные и ужасные силы природы. Голландским художникам Иерониму Босху и Питеру Брейгелю старшему ничего не нужно было придумывать для своих эстетически совершенных, но страшных и образных, но безобразных творений. Немецкий философ Г.Э. Лессинг в свое время не согласился с Аристотелем в том, что изображение и описание в искусстве безобразного используется художниками для того, чтобы “снять” чувство отвращения к изображению безобразного и усилить чувство восхищения от красоты формы изображения безобразного. Но он полагал, что изображение безобразного по контрасту усиливает впечатление от изображения прекрасного. Но истину, видимо, следует искать в объединении позиции Аристотеля и позиции Лессинга. Ведь названные художники брали ужасные образы из представлений народа и придавали им живописно-пластическую форму, отчего они и являются эстетически совершенными произведениями. И Н.В. Гоголю тоже не надо было придумывать Плюшкина, Собакевича, Чичикова, Ноздрева, Коробочку и чертей в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”, особенно в рассказе “Вий”; он просто брал их из народных преданий, поверий и баек, на которые горазды многие народы. Современный итальянский философ-писатель Умберто Эко просто погрузил своего умудренного религиозным опытом героя и его молодого послушника в атмосферу всего нескольких дней жизни католического монастыря и раскрыл перед ними такую грандиозную картину безобразных деяний верующих людей, в том числе исполняющих высокие церковные обязанности, что у читателя волосы встают дыбом от ужаса и страха.

Наконец, несколько слов нужно сказать о том, какими чувственными состояниями и переживаниями разрешаются прекрасное и безобразное в воспринимающем человеке, что, как уже указывалось, характерно только для эстетических категорий и понятий. Категория прекрасного и раскрывающие ее содержание понятия “красивое”, “изящное”, “грациозное”, “восхитительное”, “изумительное” вызывают в человеке чувство восхищения и светлой радости, приводят в состояние равновесия и блаженства, как говорят, свободного парения духа в выси небесные, отчего человек ощущает приток и просветление своих жизненных сил и в нем разрастается желание снова и снова не только встречаться с прекрасными произведениями, предметами, явлениями, поступками и делами людей, но и самому пытаться творить, созидать нечто подобное, совершать благородные и добродетельные поступки. В ряду всех эстетических явлений прекрасное обладает самой значительной житнетворческой энергией. Не потому ли каждый читатель рассказа Глеба Успенского “Выпрямила” полностью соглашается с писателем и его героем, рассказавшим, как очистила и выпрямила его душу Венера Милосская. Ведь он сам, бывая в музеях, нередко испытывает такое “выпрямляющее” воздействие прекрасного и всех его проявлений. Ведь если возникает восхищение, значит, происходит катарсическое очищение души и пробуждается стремление самому быть хоть чуть-чуть похожим на героя потрясшего его произведения. Например, когда человек в Афинском художественном музее переходит из зала, в котором стоит только “Аполлон архаики”, в зал, где, опять-таки, стоит только “Аполлон классики”, он чувствует, как в нем поднимается, растет радостное настроение. В других залах стоят такие чудные женские скульптуры из мрамора, что рука тянется сама собой, чтобы пощупать, погладить их: кажется, что они должны быть теплыми и трепещущими. В Лувре посетители стоят в радостном изумлении перед “Венерой Милосской” и в 13-м зале — перед “Джокондой”, в музее Огюста Родена не могут не испытать полного удовлетворения от созерцания 15 вариантов “Поцелуя”, воплощенного в самой

совершенной форме, в Дрезденской картинной галерее — перед “Мадонной с младенцем” Рафаэля.

От созерцания безобразного, раскрывающегося в понятиях ужасного, отвратительного, мерзкого, уродливого, особенно если оно изображено художником, скульптором, описано писателем в совершенной форме, как, например, в картинах “Сад наслаждений”, “Корабль дураков” и др. Иеронима Босха, во многих картинах Питера Брейгеля и в сценах-фресках “Страшного суда” в Соборе Святого Петра в Риме, у зрителя не может не возникнуть чувство страха, ужаса и отвращения, которые тоже очищают душу и предохраняют человека от безобразных помыслов и дел.

ВОЗВЫШЕННОЕ И НИЗМЕННОЕ

Эстетические категории возвышенного и низменного, как представляется, разрабатывались древними мыслителями одновременно с категориями прекрасного и безобразного. Однако они обобщали, скорее, опыт восприятия явлений природы, чем поступки и действия человека в процессах его взаимодействия с миром. Природа представляла перед человеком, как нечто несоизмеримое с его силами и возможностями. Поэтому за возвышенным и низменным с самого начала закреплялась функция количественных отношений с идеалом в эстетическом восприятии, чувствах, вкусах, сознании, в отличие от прекрасного и безобразного, обобщавшими качественные отношения реальности с идеалом в пределах меры и человеческой соразмерности. Возвышенное же предстает, как безмерное и чрезмерное. Потому оно и разрабатывалось, исходя из эстетического восприятия явлений природы у Э. Берка в работе “Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного” (1757) и у И. Канта в работе “Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного” (1764). Так, английский эстетик Берк полагал, что возвышенное в природе, предстающее перед человеком в виде больших пространств, высоких гор, шумящих водопадов, грохотания грома,

завывания бурь, темноты и мрака действуют на человека устрашающе и порождают в нем чувство страха и стремление к самосохранению. Человек и боится этих представляющихся ему грандиозными явлений, и может испытывать эстетическое удовольствие и огромное волнение, переживание от созерцания их чрезмерности, то есть количественной и силовой несопоставимости с человеком. Н.Г. Чернышевский тоже представлял эстетическое возвышенное в сопоставлении с человеческими силами и возможностями и с человеческими способностями противостоять чрезмерным силам природы, а затем и безмерным социальным силам.

Эта безмерность, или несоразмерность с человеком, обнаруживается воспринимающим явления природы в сопоставлении с человеческим эстетическим идеалом.

“Возвышенным оказывается такой предмет, такой поступок, в которых *с исключительной силой, с необыкновенным могуществом, с всепоглощающей энергией проявляется человеческий идеал*¹” в образе субъекта, могущего противостоять этим грандиозным и устрашающим явлениям. Таким образом, эстетическое восприятие возвышенного будоражит человеческие силы, порождает в нем желание померяться своими силами (физическими, чувственными, интеллектуальными) и преодолеть страх, получая при этом и восторг от созерцания чего-то грандиозного и от способности противостояния, и возможности выйти из него победителем природной или социальной стихии. Человек, впервые оказывающийся перед бушующим морем, тем более перед непрестанно грохочущим океаном или высоко в горах, испытывает такое чувство восторга и такой подъем духа, что он, как пел В. Высоцкий, невольно думает, что “лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал”. Уже 25 лет минуло с тех пор, как я стоял на берегу Атлантического океана и восторженный бросался в грохочущие волны, которые выбрасывали меня на песчаный берег;

¹ Каган М.С. Цит. соч. — С. 155.

но почти каждое погожее утро, находясь у реки или озера, я слышу и вижу те волны, желая еще и еще раз уже в солидном возрасте броситься в них, очертя голову. Ведь умение справиться с морем, когда на нем бушует шторм в 6 баллов (это на Черном море или на озере Байкал), стоит многих и многих впечатлений и восторженных чувств, хотя перед броском в воду и страх борется в сердце, и оторопь берет.

Не в таких ли состояниях пребывал первобытный и языческий человек, когда он, вступая в борьбу с силами природы в древнейшие времена, выходил из борьбы победителем, чем обретал новые силы и умение противостоять неизмеримым силам стихий? Не эти ли ставшие в нашем подсознании архетипическими желания влекут человека в высокие горы, в глубокие пропасти и ущелья, в пещеры, в бескрайние пустыни и степи, в небесные просторы и космос, а теперь и на другие планеты, чтобы доказать, что человек все может, если очень захочет? А отчего люди приходят в неописуемый восторг на современных корридах или родео, захлебываются от невероятных скоростей на ежегодных авторалли?

Все очень просто: чрезвычайное эстетическое чувство и переживание, эстетическая эмоция и наслаждение, испытанные один раз и проросшие в эстетическую потребность, не дают покоя человеку, требуя все новых и новых удовлетворений, новых восприятий и впечатлений для сладостных и восторженных переживаний.

Точно так же формируются эстетические чувства, переживания и эмоции от восприятия эстетически низменных впечатлений, в которых концентрируются также в количественном отношении враждебные возвышенному и человеческому идеалу, также безмерные со знаком “минус” качества в эстетической категории “низменное”. Низменное — это в представлении людей то, к чему человек не должен стремиться, ибо это возвращает его к животному состоянию. Возвышенное парит в воздухе, стремится вверх, к свету, солнцу. Низменное стелется по земле, предпочитает темноту, гниль (гнилые болота и совершенно заросшие речушки), бездонные темные

ущелья, непроходимые леса и непролазные джунгли со многими видами обжигающих растений, кактусовые леса, заселенные ползучими змеями и всякого рода чудовищами, — все это существует для устрашения человека и принижения, испытания его жизненных сил и духовных желаний. Потому низменное издавна вызывает в человеке презрение и отвращение, будь то явление природы или человек, совсем опустившийся до животного состояния по причине ли алкогольной страсти, наркотической очумленности или сексуальной раскрепощенности и распушенности, проповедуемой ныне постмодернизмом. Низменный человек не способен испытывать возвышенные чувства, он не может стать творцом в силу распада в нем личности, ослабления в нем чувственного и интеллектуального сознания, он не интересен в общении, его ничто не волнует и не занимает, кроме собственных пристрастий. Он либо самоустраивается от мира, либо занимает позицию враждебного отношения к нему. Как правило, он опускается до животного состояния и начинает жить лишь инстинктами.

В известной человечеству истории его художественного развития еще не встречалось случая, чтобы отрицательный, низменный персонаж типа Смердякова в романе Достоевского “Братья Карамазовы” наделялся художником хоть каким-то признаком положительного качества. Он смердящ и ничего более, даже когда улыбается или смеется.

ГЕРОИЧЕСКОЕ И АНТИГЕРОИЧЕСКОЕ

Эта диалектическая пара эстетических категорий, основная проблематика которой ранее освещалась в категориях “возвышенное” и “низменное”, сравнительно недавно была теоретически обоснована как самостоятельная пара, выражающая чисто человеческое эстетическое отношение к миру и выходящая за чувственно-эмоциональные и рационально-интеллектуальные содержательные рамки категорий “возвышенное” и “низменное”.

М.С. Каган в своем университетском курсе лекций “Эстетика как философская наука” пишет:

Наиболее ярким проявлением возвышенного характера становится героическое, какими бы идеальными побуждениями ни вдохновлялся идущий на подвиг человек — патриотическими, гражданственными, религиозными, нравственными: героическими личностями были Суворов и Пестель, героический характер имеют и созданные народной фантазией мифические Прометей и Христос, героическим было не только поведение Тараса Бульбы и Тиля Уленшигеля, но и шекспировских Ромео и Джульетты...².

И сопоставлять героев ему пришлось не с антигероями, а с персонажами произведений либо безобразными, либо низменными по своим устремлениям и поступкам. Между тем антигерои могут быть и, в общем, неплохими людьми, но сосредоточенными лишь на самих себе и на достижении собственных интересов, а до общественных интересов им нет дела. Они иногда могут и поступиться честностью, совестью, справедливостью, заботой об общественном благе, что присуще практически всем “героям” реалистических романов эпохи становления буржуазных общественных социальных отношений.

Так случилось, что мне удалось в 1964 году первым в истории эстетики защитить диссертацию на степень кандидата философских наук по теме “Героическое как категория эстетики”, предварительно опубликовав несколько статей в сборниках и журналах и подготовив брошюру на тему “Искусство и коммунистическое воспитание”. Я тогда дал такое определение героическому:

Героический подвиг предполагает свершение выдающихся по своему и историческому значению поступков во имя интересов народа, общества и всего человечества. Героизм — это борьба не за личные, а за общественные интересы³.

² Каган М.С. Цит. соч. — С. 158–159.

³ Киященко Н.И. Героическое как категория эстетики // Эстетика. Категории и искусство. — М.: Искусство, 1965. — С. 88.

При этом, я, конечно, соотнес героический поступок с эстетическим идеалом, ибо из истории литературы и других искусств знал, что были герои произведений, которые совершали подвиги и в противоборстве с носителями положительных, прогрессивных деяний в истории человечества. Их поступки и действия, также совершавшиеся иногда с напряжением и проявлением невероятных сил, с проявлением мужества, стойкости и храбрости, в общем, наносили вред и зло социуму, сыновьями и дочерьми которого они являлись.

Тогда нужно было тщательно рассмотреть проблему общественного долга, ибо в нем заключалась оценочная сущность и стремления к идеалу, и содействия его реализации в жизни. Разумеется, выявление сущности общественного долга рассматривалось применительно к характеру общества и его месту в общей истории прогрессивного социокультурного развития человечества. Долг и верность родине, народу, обществу в то время были в эстетически-оценочной деятельности людей, действовавших во имя интересов народа (теперь больше говорят — социума) через “не могу” с предельным напряжением всех физических, моральных и духовных сил. Теперь, в условиях постмодернистского существования, когда уже почти совершилась атомизация всех основанных на западной цивилизации социумов, когда ведущей идеей в жизни становится единение членов общества не во имя торжества добра, справедливости, равенства, а во имя эгоцентрических интересов каждого, не может быть и речи о служении общественному долгу и общественным интересам. Но когда случаются чрезвычайные экстремальные ситуации, тогда и проверяется, имеют ли те или иные нравственные нормы либо философско-теоретические обоснования под собой жизненную почву. Когда 11 сентября 2001 года российский гражданин, рискуя собственной жизнью, спас жизни около 60 человек, а сам погиб, он выполнял свой долг перед человечеством, но не перед народом США. Он по своему воспитанию, по духу и душевному складу человеческому не мог поступить иначе.

Там же, в этой страшной ситуации, сотни и сотни людей в панике спасали только самих себя и больше ни о чем другом не беспокоились. Это ли не антигерои, это ли не трусливые личности? Разве мало было таких людей в человеческой истории? Если бы их не было, то ни один народ не смог бы сложить свои эпические произведения и мифы. И дело не только в высоком сознании общественного человеческого долга и в его автоматическом выполнении. Любое автоматическое, бездумное, несвободное действие человека не может рассматриваться как героический поступок. Рудольф Ланг, начальник фашистского концлагеря “Освенцим”, верный своему автоматически понимаемому и исполняемому долгу, отправил в газовые камеры 2 миллиона 600 тысяч человек. Он не может рассматриваться ни как герой, ни как антигерой; он просто изверг, чудовище почище любых мифических чудовищ. Он воспитан был фашистским режимом⁴, многие установки которого современный постмодернизм обрушивает на чувства и сознание современных молодых европейцев. Ведь постмодернисты не ведут речь о подлинной свободе человека, которая может быть связана только с его благодетельным творчеством, а не лишь с “раскрепощенной чувственностью”, спонтанно и инстинктивно нацеленной на свободный секс. Теперешнее сексуальное освобождение может рассматриваться как завершение “сексуальной революции” середины XX века.

На фоне антигероев или трусливых людей, поведение и поступки которых также оцениваются эстетически, но со знаком “минус”, героический подвиг, поступок выглядит даже значительнее и весомее, чем на фоне обычных, повседневных поступков обычных простых людей. Героические подвиги и поступки только в исключительно трудных и предельно опасных ситуациях могут быть представлены как повседневное явление. В обычных же ситуациях они, как яркая вспышка, взбудораживают, освещают ярким светом жизнь народа,

⁴ См. роман французского писателя, узника лагеря “Освенцим” Робера Мерля “Смерть мое ремесло”.

которому принадлежит герой, а то и всего человечества, как было с подвигом Ю.А. Гагарина или каким в древности представлялся подвиг Икара. В начале 60-х годов XX века в духовной жизни народов мира произошел исключительный случай. Выдающийся советский кинорежиссер Г.Н. Чухрай, участник Великой Отечественной войны, поставил фильм о молодом советском солдате Алеше Скворцове, образ которого блистательно создал столь же молодой актер Владимир Ивашов. Когда фильм с огромным успехом прошел по экранам мира, Папа Римский, посмотрев и эстетически пережив его с огромным наслаждением, издал специальную энциклику (официальный рекомендательный документ для всех католиков мира), в которой рекомендовал посмотреть фильм “Баллада о солдате”, потому что в нем представлен Иисус Христос XX века. Образ Алеши Скворцова вселил в души сотен миллионов кинозрителей надежду на то, что пока на Земле есть такие герои, у человечества есть надежда избежать новых мировых кровопролитных войн.

Совершение героического поступка есть проявление глубочайшего человеколюбия личности, более всего ценящей жизнь человеческую. В героическом подвиге, вызывающем в людях чувство преклонения и поклонения, проявляются такие личные качества, как активность, действенность, решимость, целеустремленность и бесконечная доброта, теплота и сердечность. Энгельс отмечал:

*Личность характеризуется не только тем, **что** она делает, но и тем, **как** она это делает...⁵.*

Так что есть все основания оценивать героический поступок как наиболее совершенное поведение личности. Но давно хорошо известно, что именно в представлении о совершенном поведении личности нравственный и эстетический идеалы органично сливаются и представляют две стороны одного явления. Иногда героическое

⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Собр. соч. — Т. 29. — С. 492.

отождествляют с прекрасным, но прекрасным может оцениваться и негероическое поведение, и чувственная реакция на него, эстетические эмоции, вызываемые им, будут другими. Прекрасное очищает человека, героическое поднимает его, возбуждает в нем жажду добродетельного действия. Героическое отличается активностью, действительностью и страстностью, а прекрасное может возникать в чувствах и сознании и в деятельном, активном, в созерцательном состоянии личности. Героическое вызывает торжественную радость гимнического свойства и чувство гордости силами человеческими. Оно не может вызывать чувство страха или ужаса, оно, наоборот, преодолевает чувство страха. Ф. Шиллер говорил “велик тот человек, кто побеждает страшное”. Герой не тот, кто не знает страха, а тот, кто умеет побороть его в себе. Стоит, видимо, задуматься о том, почему один человек ведет себя в экстремальной ситуации героически и достойно, например бросается в реку спасать утопающего, а другой либо остается равнодушным свидетелем этого, либо старается трусливо скрыться с места события, будучи не в состоянии побороть свою слабость и никчемность. Потому героическое часто воспевается в гимнах, эпосах, былинах и легендах, сказаниях и сказках всех существующих народов.

Героическое не только поднимает человека над безобразным, низменным и трусливым, но вдохновляет человека на борьбу с этими явлениями в поведении людей, наполняет человека оптимизмом и ведет его к действительной свободе. Именно в героическом подвиге человек свободно осуществляет единство собственных интересов с общественными, проявляя при этом величие, мощь и индивидуальную духовную исключительность.

ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ

Трагическое и комическое — эстетические категории, с помощью которых людьми оцениваются процессы разрешения конфликтных ситуаций, возникающих между социумами, родами, племенами,

этнoсами, народами и государствами, то есть они не имеют места в мире природы, поскольку в мире природы существует и ведется борьба за существование на инстинктивной основе, а люди вступают в конфликты целеустремленно и осознанно, отстаивая каждый свои материальные интересы или духовные ценности — верования, идеи и убеждения, которые для них нередко имеют более важное значение, силу и смысл, чем материальные интересы. В жизни людей постоянно возникают несоответствия между надеждами, представлениями о добре и зле, справедливости и несправедливости, о смысле и образе жизни и чувствах, мыслях, идеалах и ходом реальных процессов жизни. Люди входят в конфликтные ситуации и предпринимают реальные действия, каждый стараясь доказать правоту и превосходство своих жизненных установок, целей и идеалов и отстаивать свое представление о справедливости и гуманности.

В обыденных чувствованиях и мышлении неэстетического характера складывается мнение, что трагическими представляются только страдания и смерть человека, как определял трагическое Н.Г. Чернышевский, а к комическим явлениям относятся курьезные, забавные, как правило, неудачные, нелепые поступки и действия человека, которого обычно в народе зовут недотепой или веселым разгильдяем (это о неорганизованном, разболтанном человеке), балагуром, пустозвоном. Но и смерть, и недотепство, балагурство и проказничество человека сами по себе не становятся эстетически трагическими или комическими явлениями. Они приобретают такой статус, когда серьезный, жизненно важный или нелепый конфликт-недоразумение преодолевается, разрешается в борьбе конфликтующих сторон с позиций эстетического идеала народа, общества, государства или основных, кардинальных идей эпохи, как во времена Возрождения, Классицизма, Просвещения и бурного XX века. Ныне намечается фундаментальный, или глобальный, экологический конфликт, сталкивающий Западную техногенную, а теперь и информационную цивилизацию по параметрам ее взаимодействия с природой, и так называемые традиционные Восточные цивилизации,

имеющие в своих ценностных ориентациях и установках совсем другие способы и методы взаимодействия с природой, по принципу “не навреди природе, а тем самым и себе”. Не менее глобальный конфликт уже во всю нагнетает конфликтную атмосферу между странами “золотого миллиарда” (все того же Запада, в основном) и остальной, обреченной влачить жалкое существование, частью человечества. Извечный конфликт добра и зла обретает сегодня такие формы разделения мира на богатых и бедных, в которых не проглядываются даже признаки просвещенческого идеала, устремлявшего людей к равенству, братству и справедливости, то есть к совершенству человеческих отношений в мире и с миром, упорным трудом создающих для всех одинаково справедливые условия жизни. А тут еще постмодернизм сделал все возможное, чтобы посеять в чувствах и сознании молодых людей конца XX и начала XXI века отвращение к знаниям, к высокой профессиональности, социокультурной развитости, трудолюбию, добродетельному творческому общению, высокой нравственности, отзывчивой на прекрасное, совершенное и гармоничное чувственности и интеллектуальности, ратуя за спонтанно проявляющуюся “раскрепощенную чувственность” и полное игнорирование всяких норм, авторитетов и традиционных человеческих ценностей и идеалов.

Категория трагического в истории становления эстетики как эстетическая категория проявилась раньше, чем категория возвышенного. Как только возникло искусство театра, в каких бы формах оно не становилось, начиная с магических действий, заклинаний и колдовских камланий и заканчивая высокой трагедией, проявившейся в культуре древних египтян, шумеров, Древней Греции, в эпической поэзии Гомера, в трагедиях Эсхила “Прометей” и “Царь Эдип”, в “Антигоне” Софокла, в “Медее” Еврипида, трагическое уже представало в эстетическом осмыслении. А в дальнейшей истории искусства трагическая тема жизнью утвердилась во всех без исключения видах и родах искусства. Напомним лишь о шекспировских трагедиях в театре, о живописи Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Веласкеса,

Гойи, Брюллова, Ге, Крамского, Левитана, Репина, Серова, Сурикова; о скульптуре величайшего из величайших Микеланджело, Родена, Антокольского, в XX веке — итальянца Джакомо Манцу; о музыке Бетховена, Моцарта, Вагнера, Верди, Берлиоза, Глинки, Бородина, Верстовского, А. Рубинштейна, Рахманинова, Чайковского. А литература представлена такими титанами словесности, как Сервантес, Шекспир, Достоевский, Л. Толстой, Шолохов. Даже в исполнительском оперном искусстве можно обнаружить существенные отличия в исполнении трагических ролей Шаляпиным и Гяуровым, а в балете это же можно связать с творчеством Павловой и Улановой, Семенов и Бессмертной.

Разумеется, от эпохи к эпохе в каждой стране, а иногда и в мире в целом, менялись идеалы, системы ценностей. Соответственно, социальные коллизии и конфликты тоже меняли характер, отчего и трагический герой предстал в новом освещении. Дело в том, что искусство от эпохи к эпохе наращивало свои эстетические возможности выступать перед историей социокультурного развития человечества средством самосознания культуры, в котором причиной сгущения тиранической атмосферы в произведении не всегда является смерть героя. Часто трагическая и драматическая ситуация обуславливается либо бессмысленностью существования героя, либо невозможностью обеспечить безбедное существование, либо трудностью выхода из тяжелейших жизненных испытаний (картины Рембрандта “Ночной дозор”, “Возвращение блудного сына”, П. Федотова “Анкор, еще анкор!”, Б. Неменского “Земля опаленная”, “Женщины войны”), когда на пути осуществления идеала встают непреодолимые препятствия или ненависть людей друг к другу. Именно в таких ситуациях и возникают в искусстве, особенно в литературе, попытки рассказать о трагических ситуациях в повествованиях о животных (например, рассказ “Белый клык” Д. Лондона, повести Л. Толстого — “Холстомер” (трагические ситуации блистательно сыграны Е. Лебедевым в спектакле Г. Товстоногова), Ч. Айтматова — “Пегий пес, бегущий по берегу моря”, Г. Троепольского — “Белый Бим Черное

Ухо”, Д. Апдайк — “Беги, Кролик, беги”) либо в трагическом показе отдельных органов человека (цикл графических листов В. Ван-Гога “Руки”) или вещей (его же натюрморт “Сапоги”). Но это все те же ситуации невозможности реализации человеческих надежд, желаний, жизненных установок и идеалов. В таких ситуациях человек впадает в отчаяние и погружается в пессимистическое настроение.

В этом отношении очень показательным творчеством М.Ю. Лермонтова: в поэме “Мцыри” молодой герой полон сил, энергии, он бесстрашно вступает в страшный бой с барсом и одерживает победу, а в поэме “Демон” доминирует безнадежность, обреченность, которая дала повод М.А. Врубелю с такой глубиной живописно представить трагическую ситуацию в картине “Сидящий Демон”, что в его глазах гаснет свет от цветущей сирени, в кусте которой он сидит. Лермонтов прожил свою недолгую жизнь в такой безнадежной борьбе, что его мрачное настроение отражалось не только в любовной лирике, оно пронизывало и его философско-поэтические романтическое осмысления современной ему жизни:

Печально я смотрю на наше поколение!
Его грядущее иль пусто, иль темно...

.....

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
Ни гением начатого труда.

И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом⁶.

⁶ Лермонтов М.Ю. Соч. в 4 т.

Эти резкие столкновения романтического и реалистического способов художественного отражения действительности были характерны для европейской и российской художественной жизни XVIII и первой половины XIX века. В российской культуре начала XIX века творили два гениальных поэта — А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов. Жизнь каждого из них была суровым испытанием для духа, но один увидел художественную перспективу в реализме, а другой в романтизме. Пушкин в поэзии был гигантским эпическим и лирическим поэтом, в исторической и философской прозе (“Повести Белкина”) оставался реалистом, особенно в эстетических статьях о народности искусства, о роли языка. Лермонтов в лирической и философской поэзии и прозе (“Герой нашего времени”) оставался романтиком, сильно сомневающимся в том, что в России когда-нибудь может утвердиться в сознании достоинство человека и человеческая справедливость.

Такие настроения в XIX веке были нередки не только в России (они философски осмыслены П.Я. Чаадаевым в “Философических письмах”), но и в европейских странах (в поэзии Г. Гейне, Д. Байрона), у всех иенских романтиков и позже — у гайдельбергских. Но в XX веке с наибольшей художественной силой они выражены в творчестве Ф. Кафки, А. Камю, С. Беккета, Э. Ионеско, вообще в литературе экзистенциализма. А в кинематографе эту проблему начинал осваивать Ж.-Л. Годар в своем фильме “На последнем дыхании” с молодым Бельмондо в главной роли. Кто бывал в Праге и посещал около Пражского Кремля крохотную каморку, в которой протекала беспросветная, до бездонности несчастная жизнь Ф. Кафки, тот может поверить во все, что описано им в “Превращении”, “Процессе”, “Замке”, и поймет, как складывалась такая беспросветно пессимистическая атмосфера в культуре Европы перед второй мировой войной и в ходе этой войны, представшей во всем своем “блеске” в повести А. Камю “Чума”. Эта духовная ситуация породила и театр абсурда по пьесам С. Беккета и Э. Ионеско, и кинематограф абсурда (великий фильм Л. Висконти “Гибель богов”

или фильм испанца Л. Бюнуэля “Виридиана”). Европейской художественной интеллигенции в военное и послевоенное время само бытие людей показалось убогим, беспросветным и трагически обреченным. Людям казалось, что человеческие идеалы даже после окончания войны в реальной жизни терпят поражение, закрывая весь горизонт перспектив.

Категория комического как идеального способа разрешения конфликта реального с идеальным обозначилась только в IV в. до н.э., когда греческая классическая культура пошла на спад. В литературе, предназначенной для постановки в театре, ее представил Аристофан в произведениях “Лягушки” и “Облака”. Предчувствуя и ощущая начало крушения сложившейся системы ценностей и несовпадения реальных процессов в культуре с их идеальными представлениями и намерениями, деятели культуры и искусства Древней Греции стали искать иные, скажем, более облегченные способы разрешения конфликтных ситуаций между реальностью и идеалами. Один из способов разрешения конфликта предстал в виде художественного воспроизведения ничтожности, пошлости, низменности жизни, ее высмеивания, издевательства над ней, раскрытия ее антиидеальности, чтобы через образы люди поверили, что ирония, сарказм и насмешка снимают напряженность в отношениях с реальностью и доставляют людям облегчение и удовольствие от духовной победы над тем, что противоречит идеалу. Эта победа приводит если не к снятию конфликтной ситуации, то к ее смягчению и чувственному и нравственному расслаблению. Так смех превращается в эстетическое явление, хотя люди нередко от смеха не получают удовольствия и не испытывают эстетических чувств и переживаний, значит, и не преодолевают дурное, не освобождаются от него. Эстетический смех вызывается ситуациями, обстоятельствами, безобразными, низкими, ошибочными поступками людей, не угрожающими ни их жизни, ни жизни других людей.

За многие столетия эстетическое явление комического накопило богатый арсенал разрешения нелепых, глупых, ошибочных поступков и действий людей, получивший в искусстве название “юмор, характерный для народных пословиц, поговорок, баек” (или “бухтенный”, как говорят на вологодчине), “анекдотов, розыгрышей, шуток”, а в искусстве — “гротеск”, “сатира”, “фарс”, “издевка” в зависимости от того, какую роль они играют, например, в преодолении недостатков отдельных, в общем-то, хороших людей (шутка, юмор, анекдот), или в разрешении серьезных конфликтов, разрушающих идеалы (гротеск, фарс, сарказм). Шутка действует благотворно, исправительно, сарказм действует уничтожительно.

ПРОЗАИЧЕСКОЕ И ПОЭТИЧЕСКОЕ

Эстетические категории “прозаическое” и “поэтическое” — совсем новые категории, хотя по сути своей они присутствуют и успешно “работают” в искусстве не только с момента его возникновения; они были одним из факторов, или условий, его зарождения. Если бы у древнейшего человека не возникало хотя бы несколько свободных от добывания средств жизни минут и часов отдохновения, свободного расслабления, в которые он мог отдаться свободному созерцанию или размышлениям о жизни, а то и мечтаниям, то, может быть, вообще не родились бы у него попытки вообразить себе то, чего хочется, что-то сочинить, сделать глиной, камнем или углем черту или рисунок на стене пещеры, что-то выразить движением тела, взглядом, жестом и т.п., а затем выразить и в слове, в простом рассказе об увиденном и услышанном, или воспроизвести в рифмованных строчках.

Так случилось в процессе развития гуманитарного научного знания, в том числе эстетики, что эта всегда развивающаяся параллельно духовная практика людей до второй половины XX века не стала предметом особого осмысления и выявления специфики прозаического и поэтического выражения эстетического отношения человека

к миру. Сделал это впервые в самом конце XX века в цитируемом нами университетском курсе М.С. Каган.

Каган при рассмотрении этих категорий исходит из того, что первичным было поэтическое творчество, поскольку оно генетически связано с музыкой, а музыка, как я уже показал, является праязыком всех художественных языков, которыми владеет современный человек, в силу своей исходной метроритмической формы. А проза как художественное явление последовала за поэзией и по языку, и по способности прозаического слова вызывать в человеке чувственно-эмоциональные состояния, разрешающиеся эстетическим чувством и эстетической эмоцией.

Трудно с ним согласиться в том, что только в Новое время эти категории “стали метафорически обозначать противоположность *жизненной реальности и идеального «мира», создаваемого художественной фантазией*, а затем и разные «состояния», говоря термином Г. Гегеля, самой реальности”⁷. Трудно согласиться и с тем, что на долю прозаического досталась

...художественная связь с низким, уродливым, пошлым, вульгарным, бездуховным, эгоистическим, антитеза же “прозаического” — “поэтическое” — сохранила свою семантическую сцепленность с ценностной триадой “прекрасное-возвышенное-трагическое”⁸.

Любой более или менее начитанный человек тут же назовет множество произведений поэтической прозы, только в России со-творенной А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым, Н.В. Гоголем, написавшим поэму в прозе “Мертвые души”, И.С. Тургеневым, А.П. Чеховым, А. Платоновым, Ф. Абрамовым, Ч. Айтматовым, В. Астафьевым, В. Беловым, Юрием Рытхэу, белорусским писателем Василем Быковым и др. Вспомнит он и поэтические фильмы

⁷ Каган М.С. Цит. соч. — С. 161.

⁸ Там же. — С. 162.

А. Довженко, Н. Параджанова, Т. Абуладзе, А. Тарковского, Клода Лелуша, Франсуа Трюффо, Ренуара, Лукино Висконти и Луиса Бюнуэля.

Другое дело, что со становлением реалистической романной, повествовательной формы прозы, ей стало доступно комедиографическое, трагедийное, а позже и трагикомическое, сатирическое описание образов, создаваемых творцами художественных произведений на любые темы от исторических до фантастических и приключенческих. Прозаическое слово тогда описывает низменное, уродливое, пошлое, вульгарное, бездуховное и эгоистическое, когда духовная атмосфера жизни героев произведения становится таковой под давлением материально-бытовых, но особенно — социально-идеологических и политически невыносимых для духовных взлетов обстоятельств, в которых в самих этих описываемых обстоятельствах уже заключено расхождение между реалиями жизни и навязываемыми социумом идеалами. Так было в жизни широчайших масс населения в рабовладельческих, феодальных, ранне- и даже позднебуржуазных обществах. Во многих современных восточных, африканских и южно-американских обществах и государствах сохраняется еще та же унылая и безнадежно нищенская ситуация, хотя бразильские писатели Жоржи Амаду и Пабло Неруда поднимали свою прозу до высших поэтических достижений, когда описывали любовь мужчины к женщине, а испанец Гарсиа Лорка и чех Витеслав Незвал блистательно это делали в стихах и в прозе, что, впрочем, делал и Неруда. И это у них получалось не только по той причине, что любовь сама по себе есть высшая поэзия, что она вызывает наивысшие из всех возможных в жизни людей чувства, переживания и эмоции, не могущие не быть эстетическими. Но ведь в прозе нередко описывается и трагическая любовь, и не с Медеи она началась — еще Кассандра оказалась предательницей любви к Агамемнону. Одно дело, когда любовь заканчивается трагедией по социальным причинам, как в “Ромео и Джульетте” у Шекспира, или в его же трагедии “Король Лир” терпит крах не родительская любовь, а любовь к родителю. Тут

прозаическое и поэтическое идут рука об руку и помогают художественно-эстетически разобраться в страшных обстоятельствах реальной жизни.

Вряд ли стоит выстраивать антитезу “прозаическое и поэтическое” на противопоставлении прозаической реальности романтического мифа. Да, немецкий романтизм родился от разочарования в социальных последствиях французской революции 1789 года: революционный идеал “братство–равенство–свобода” лишь заманчиво поднял дух и надежду в феодально-раздробленной Германии и легтяжким грузом разочарования на чувства и сознание изнемогавших от разобщенности, унылости, убогости и бесперспективности осуществления мечты о единой и сильной Германии в условиях буржуазных общественных отношений молодых поэтов, писателей, философов Иены братьев А. и Ф. Шлегелей, Ф. Новалиса, В.-Г. Вакенродера, Л. Тика, а позже — группы гайдельбергских романтиков Г. Клейста, А. Арнима, К. Brentано, братьев Гримм, так и не дождавшихся хотя бы начала реализации нового эстетического идеала, открывающего дорогу к свободной, благополучной и справедливой социальной жизни, не погребенной под утилитарностью, корыстным расчетом, гасящим душевные порывы и сердечные отношения людей, заземляющим полет фантазии и воображения.

России в это время повезло, что в ее культуре появился такой гений, как А.С. Пушкин, который еще в юности прозрел, что будущее российской культуры не в беспочвенной романтике, а в реалистическом преобразении действительности путем поэтизации прозаических вещей. Так был подготовлен его великий роман “Евгений Онегин”, который не только перед российской, но и перед мировой литературой открыл новые возможности использования эстетики поэтического и прозаического. До сих пор этот роман переводится почти на все языки мира и продолжает выполнять эту великую функцию, что бы ни вбивали в чувства и сознание современных молодых людей постмодернистские адепты-выкрутасы.

И все это происходит в то время, когда человечество в своей социокультурной деятельности наполнило человеческий мир таким поэтическим пространством жизни, о котором так проникновенно писал Г. Башляр, понастроило столько великолепных городов, парков, дворцов, парков-городов, о которых невозможно не рассказывать в поэтической прозе или в прозаической поэзии: Санкт-Петербург с ожерельем городов-парков, Москва и Подмосковье, Ростов Великий и Ростов-на-Дону, Омск, Томск, Екатеринбург, Владивосток, Петропавловск-Камчатский и чудные старинные русские города Владимир, Суздаль, Вологда, Кострома, Ярославль, Смоленск, Новгород Великий и Псков. А зарубежные Париж с Версалем и Венсеном, фантастическая Венеция и Дубровник, Рим и Неаполь, неповторимые Прага и Варшава, Лондон и Хельсинки, чудные Константинополь, Белград, Будапешт, София, Гайдельберг и Эрфурт, Дрезден и Лейпциг... Нет, невозможно перечислить все, где веет духом поэзии и поэтической прозы. Мог ли А.С. Пушкин не вырасти в великого поэта в Захарове под Москвой и в Михайловском-Тригорском в Псковской области, а И.С. Тургенев не стать прозаическим поэтом в Спасском-Лутовиново, а Л.Н. Толстой — в Ясной Поляне, А.П. Чехов — в Мелихово? Не потому ли так опоэтизирована природа всеми великими поэтами и писателями Земли, что она столь благотворно воздействует на их дарования и проращивает их в великих гениев и больших талантов?

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА И ИЕРАРХИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Что касается динамики развития эстетических категорий, то эта проблема не должна вызывать недопонимания и недоразумений. Ведь каждому должно быть понятно, что подвижность общественной, социальной жизни, как и жизни отдельного человека, не может не сказываться на подвижности оценочных суждений и обеспечивающих их понятий и категорий, не может не сказываться ни на самих этих понятиях и категориях, ни на складывающейся в каждом

социуме целостной оценочной системе, которой одни члены социума руководствуются осознанно и даже спонтанно, в силу их “впитанности” в духовный мир индивидов и личностей, а другие могут руководствоваться ею, опираясь на опыт, нормы и требования, даже обряды, обычаи и традиции, складывающиеся в каждом социуме или в его отдельных частях на основе действующих оценочных систем.

Поскольку после “первобытности”, а отчасти еще и во время оной, на нашей планете стали формироваться в социокультурной жизни если не одинаковые, то сходные процессы, то можно заключить, что по мере становления во всех регионах какой-то культурной определенности каждого социума в них сохранялось и нечто общее для всех из уже накопленного опыта взаимодействий человека с природой и опыта творения социумами того, чего в природе нет. Тут уже начинала свою плодотворнейшую работу генетика, особенно при наращивании опыта общения представителей разных социумов (добровольного или принудительного в результате конфликтов, борьбы и захватов — это уже не так важно), естественно повлекшего перекрещивающиеся межродовые, межплеменные браки для генетики, о которой люди еще ничего не знали, открывалось огромное поле “белых пятен” (по В.П. Эфроимсону) для естественного природно-биологического творчества. Именно генетика в конце концов подсказала человеку, что близкородственные браки губительные для любого рода, племени, этноса, и уже в древности был выработан запрет на такие браки, особенно на инцест. Так был совершен переход от групповых браков к бракам моногамным, а на горизонте развивавшейся жизни уже брезжили браки между представителями разных родов, племен и этносов.

Разве это обстоятельство еще тогда не потребовало естественного изменения уже сложившихся, а кое-где только складывавшихся оценок действий, поступков и в целом поведения людей, особенно людей, начинавших влюбляться не только в своих сородичей и соплеменников, но и в чужих, Других, с которыми уже были контакты, а

следовательно, и общение. Так что мы можем рассматривать общение в качестве двойного процесса творчества, то есть изменения и индивида, и социума одновременно.

И вся дальнейшая, уже фиксирующаяся с помощью различных средств общения, особенно с помощью становящегося искусства, история социокультурного развития человечества наращивала сначала в чувственном, а затем и в осознаваемом опыте человечества, что у каждого рода, племени, этноса есть нечто такое, чем неплохо было бы воспользоваться каждой из общающихся сторон для взаимообогащения. Мы уже говорили о том, что специфически формировавшийся в естественном процессе эволюции человеческий мозг по мере развития и совершенствования человеческой жизни привел сначала к почти одновременному возникновению первобытного искусства в разных регионах земли, причем искусства, сходного не только по сюжетам и объектам изображения, способам превращения камней, например, в женские статуэтки и производства орудий охоты, лова рыбы, бортичества, а, наверное, и по способам обработки звуков природы и их преобразования в гармонические, организованные по высоте, тону и ладу звуки. Хотя это могло длиться века и тысячелетия, по историческим меркам это были стремительно протекавшие динамические процессы.

А дальше сразу в нескольких местах (у древних египтян и шумеров, может быть, и еще где-то) возникает письменность, хотя устное словесное общение и творчество уже “работали” на полную мощность. Естественно предположить, что с появлением письменности произошел переворот в оценочных представлениях всех древних народов: появилась лирическая поэзия (древнеегипетская), первые эпосы (“Сказание о все видавшем”, или “Эпос о Гильгамеше”), философская поэзия на хеттском и арамейском языках (переведенная и изданная в начале 80-х годов XX века В.В. Ивановым), появляется правовой кодекс Хаммурапи в 1750 г. до н.э. И письменность становится одним из мощнейших средств коммуникаций и общения. И конечно, это обстоятельство могло произвести переворот в

ценностных представлениях и во всей оценочной системе тогда живших людей, этносов и стран. Недаром ведь ассирийский царь Ашшурбанипал собрал библиотеку из 100 тысяч глиняных табличек, заполненных клинописными знаками. На них были не только исторические сведения, указы царей сановникам и всему населению, но и стихотворные строки, исторические хроники и повествования.

Наконец, Древняя Греция, Древняя Индия, Древний Китай в VI в. до н.э. открывают новую страницу в культурном развитии человечества: почти одновременно возникает в них философия, в которой уже проскальзывают эстетические понятия и категории. Начинается процесс складывания систем оценок всего, что творилось в культурах разных народов. И опять поразительное сходство процессов. Никто ни одному народу не подсказывал, что порядок, соразмерность, уравновешенность, совершенство и гармоничность надо назвать красотой, а затем и прекрасным, но это свершилось как бы само собой; никто еще не знал, что такое гармония, но ее чувствование привело к тому, что в музыке возникли, выработались, были установлены всего 7 нот, и с их помощью оказалось возможным освоить все звуковое богатство мира; хотя у каждого этноса складывается своя интонационная, мелодическая основа, но ритмика и основы звуковысотной и ладовой организации взяты у природы.

Все эти процессы не могли не привести к вычленению из всего духовно прочувствованного и усвоенного, эмоционально пережитого того, чего жаждет, к чему стремится человек и что было обозначено как духовный идеал. Конечно, он у каждого народа свой, но странно, что в этом “своем” так много общего оказалось для древних греков, древних индийцев и древних китайцев, да и для других древних народов. Нравы, обряды, обычаи, традиции у всех народов были разными, а сближение нравственности или добра и красоты, по-своему чувствуемых и понимаемых, было сходным. Потом, гораздо позже, когда возникнет наука как особая сфера деятельности людей, появится истина, и она также естественно подключится к добру и красоте

и составит “святую троицу”, тысячелетиями освещающую путь людей к реализации этого идеала.

Возникновение буддизма, зороастризма, иудаизма, христианства, а потом и мусульманства привело к разделению народов по самому непримиримому религиозному признаку духовного наполнения и содержания. Каждый верующий “уткнулся” в свою веру и не соглашался терпеть рядом иноверца. Это было тяжкое, длившееся в острой форме более тысячелетия, да длящееся еще и до сих пор, испытание для человечества на человечность, на взаимопонимание, то есть на толерантность. В каждой вере стала вырабатываться своя система ценностных ориентаций, в которых только бог представал общим началом как носитель прекрасного. Но бог-то в каждой вере свой, и он не может “выйти на общение” с другим богом, дабы не плодить вероотступников. Красоту и прекрасное растащили по своим религиозным квартирам, посеяв семена вражды и непримиримости не столько между верующими и неверующими, что само собой разумеется, но и между всеми по-разному верующими, что самое опасное и страшное. Поклонялись и идеализировали лишь земную красоту, а тварной красоте пришел конец. Любая земная тварь, в том числе и человек, может приноситься в жертву богу, а то и дьяволу, если он неверующий или иноверец. Сколько человеческой крови пролилось в крестовых походах и в религиозных войнах внутри самих конфессий (например, между христианскими монастырями, только называвшимися мирными обителями; читай философский роман “Имя розы” Умберто Эко), а на самом деле бывших возбудителями ересей и кровопролитных столкновений, не утихающих до сих пор. Никто и никогда уже не сможет сосчитать число жертв этих богоненавистнических сражений и битв. В мощные реки крови человеческой не соберешь всю пролитую за бога кровь!

Неслучайным полагаю факт весьма скромных художественных достижений человечества в Средневековье, кроме разве храмовой архитектуры разных типов, религиозной скульптуры и живописи (фрески, иконы, витражи). Художественной литературой (прозой и

поэзией) Средневековье похвастать не может. А в житиях святых может присутствовать лишь трагическое, но не комическое. Смеховая культура имела место только в народной жизни: в светских праздниках и карнавалах. А для церкви смех — дьявольское занятие. Нельзя же серьезным достижением Средневековья считать массовую литературу о бедных, преследуемых несчастьями влюбленных, в конце концов с божьей помощью соединяющихся после бесчисленных страданий. Она в то время издавалась массовыми по тем временам тиражами, но за любое свободное слово в высокой литературе автору “положено было” гореть на кострах инквизиции, на которые отправлялись тысячи и тысячи ни в чем не провинившихся писателей и вообще деятелей культуры.

Когда Средневековая система оценок и Средневековые идеалы, как говорят, “сошли на нет”, сначала в Итальянских землях, а потом по всей Европе стал набирать силу Ренессанс, все усилия посвятивший утверждению в жизни народов принципа гуманизма, освобождающего дух человеческий, но не душу от религиозных догматических пут, представивший тем самым истории человека как осознающего себя индивида и в творческих дерзаниях духа и тела своего начавшего “прорасти” в личность, дерзавшую противостоят Синьории Флоренции, как начинал это еще Данте Алигьери и продолжил Джованни Боккаччо, и даже Папе Римскому, как Пикокелла Мирандола, великий Микеланджело и неутомимый в творческих поисках Леонардо да Винчи. Именно в свободном художественном творчестве начинает не только формироваться, но и проявляться новое реалистическое мировоззрение, на основе которого вырабатывается новое отношение к природе (Николай Кузанский), к религии, к художественному наследию античности, усиливается интерес к светскому началу в искусстве. Идеалом ренессансного искусства стал свободный человек в гармонии его физических и духовных сил. Именно с обоснования идеи о высоком достоинстве человеческой личности, способной противостоят средневековой религиозно-догматической идеологии, и началась эпоха Ренессанса.

Почти 300 лет Возрождение вело изнурительную эстетически осмысленную социокультурную работу по освобождению культуры и искусства от религиозной ограниченности и догматизма, но так и не смогло надолго утвердить светлые идеалы человека — свободного творца прекрасного и гармоничного мира. К концу XVI века светлое, совершенное искусство Боттичелли, Мазаччо, Джорджоне, Рафаэля, Перуджино, Пентуриккио, Тициана, Леонардо да Винчи по творческой инициативе разочаровавшегося Микеланджело от его же спокойного, уверенного в своих силах Давида перерастает в неустойчивое, неуверенное и мятущееся барокко. Этим “дышат” все сонеты Микеланджело последнего периода его могучего творчества. А тут подоспевает и Шекспир с его острым видением крушения ренессансных надежд и невозможностью в складывающихся буржуазных отношениях и в буржуазной морали реализовать прекрасный идеал свободного, раскрепощенного, открытого для творческих дерзаний человека. Великий Шекспир населил художественный мир театра, поэзии, великой драматургии глубочайшими трагедиями до такой степени, что категория трагического заняла в искусстве и эстетике его времени центральное место. Что делать, если реальная действительность предстает перед молодым принцем Гамлетом и его прекрасной возлюбленной Офелией, перед неземной любовью Ромео и Джульетты в коварстве, интригах, предательстве, ненависти семей и знатных родов.

Недолго продержалось барокко и причудливое рококо с их мировоззренческой и эстетической неопределенностью, болезненной изощренностью, с неопределенным идеалом, тягой к низкому вкусу, вычурности и изощренности, болезненному интересу к неупорядоченности.

Затем настало время Классицизма, и категория трагического немного потеснилась с эстетического пьедестала, уступив позиции героическому. “Неистовый Роланд” Ариосто, “Сид” Корнеля и “Федра” Расина — вот герои Классицизма — бесстрашные мужчины-рыцари и столь же бесстрашные и неистовые в чувствах женщины.

Абсолютная монархическая власть сумела воспользоваться тем, что неистовая творческая сила Возрождения пошла на убыль и прибрала вместе с дворянско-чиновничьей братией все к рукам. Для ее утверждения потребовались герои-борцы и герои-хитрецы-интриганы наподобие кардинала Ришелье. В Классицизме все должно было быть централизовано, подчинено абсолютистской власти, в том числе язык, наука, искусство, что нашло выражение в создании Французской академии литературы и языка, а затем и Академии художеств. Свобода творчества уступила место следованию строгим правилам единства места, времени, действия. Правильность, ясность и чистота формы стали своеобразными канонами, преступать которые запрещалось кому бы то ни было. Чистый рационалист Рене Декарт “облагодетельствовал” человечество рационализмом, который завел его к нашему времени в такие дебри противостояния природе, что сегодня о гармонии взаимодействий с ней говорить не то что неудобно, а просто преступно.

Поэзия, драматургия, литература и все искусства должны строго подчиняться правилу рациональной разработки темы согласно названным правилам. О спонтанном, вдохновенном творчестве не могло быть и речи.

И идеал в искусстве должен быть рационально разработанным и вписанным в изложенные Н. Буало правила творчества:

Обдумать надо мысль и лишь потом писать.
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите...⁹.

Буало утверждал, что искусству Классицизма должно быть присуще описание героических деяний, благородных страстей и высоких помыслов, а потому героями искусства, следовательно и эстетическим идеалом человека, могут стать великие люди, представленные в высоких жанрах. Искусство, как правило, не должно касаться жизни

⁹ Буало Н. Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 62.

простых людей, а народное творчество вообще находится за пределами искусства. Художники П. Лебрэн и Н. Пуссен разрабатывают не менее строгие правила для живописцев. Таким образом, все искусство Классицизма носило формальный характер. Именно поэтому оно долго не могло занимать внимание даже избранной публики, а народу оно было вообще недоступно и по социальным, и по духовно направленным основаниям.

И оно совершенно естественно было сметено Просвещением, которое резко выступило против абсолютизма и идейно, духовно подготовило Французскую буржуазную революцию, хотя сами философы и эстетики Эпохи Просвещения и не призывали к насильственному изменению общественных отношений; они опирались на распространение передовых идей. Просвещение выступило с открытым осуждением невежества, обскурантизма, религиозного дурмана, антигуманной и высокомерной феодальной морали, высокомерия и пренебрежительного отношения к народу, формализма и жестких правил в художественном творчестве. Такой резкий разворот искусства к проблемам жизни всех слоев общества, естественно, привел к рождению нового эстетического идеала и реформированию всей системы эстетических ценностей.

Просветители во всех странах возлагали надежды на воспитание народа, поэтому они наводили порядок в эстетике, разрабатывая проблему эстетических чувств (Руссо) и эстетического вкуса (Вольтер, Дидро, д'Аламбер), упорядочивали представления об эстетических категориях, не устанавливая в их епархии таблицы о рангах и считая каждую из них важной в реализации эстетического идеала, расчищали почву для вовлечения в художественную жизнь широких масс народа.

Такие процессы в эстетической сфере происходили во всех европейских странах и в России, своеобразно преломляясь в особенностях культуры каждой страны, что нами должно рассматриваться, как вполне нормальное и даже закономерное явление, лишь бы от этого выигрывали все слои населения и в целом эстетическая и художественная жизнь.